

**ФОРТЕПІАННИЙ КВАРТЕТ оп. 6
ЛУЇ ФЕРДИНАНДА ПРУССЬКОГО
ЯК ДЖЕРЕЛО РОМАНТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ**

Вперше у вітчизняному музикознавстві здійснюється спроба виявити романтичні тенденції у камерно-ансамблевій творчості талановитого композитора принца Луї Фердинанда Прусського, спираючись на аналіз його Фортепіанного квартету f-moll оп. 6.

Ключові слова: камерно-ансамблева музика, ранній романтизм, Луї Фердинанд Прусський.

Період кінця XVIII – початку XIX ст. став у музичній культурі Європи вищою золотою порою у розвитку ансамблевого виконавства, традиції якого корінилися в салонному та домашньому музикуванні і були найбільш міцними у Австрії та Німеччині. «Музикування було потребою та нормою життя людей, що належали до різних верств суспільства, невід'ємною складовою частиною його культури» [4, с. 143]. Саме тому камерний ансамбль посідає особливе місце у творчому спадку більшості композиторів, окресленого періоду, але не всі вони пройшли «перевірку часом». Наша розвідка перебуває в річищі актуальної протягом останніх двох десятиліть тенденції дослідження цілісної історичної картини у всьому її різноманітті, включаючи життя і творчість митців, чия майстерність з різних причин не отримала гідної уваги і оцінки в пострадянському науково-гуманітарному просторі.

Одним із таких став талановитий композитор та піаніст – принц Луї Фердинанд Прусський (Фрідріх Людвіг Христіан Гогенцоллерн, 1772–1806). Сила та багатогранність його натури розкривали себе у багатьох видах діяльності – в політиці, на військовому терені та, насамперед, в музиці. Його камерно-ансамблева творчість, вершиною якої став Фортепіанний квартет f-moll оп. 6, поряд з творами Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, К. М. фон Вебера, стала єдиною ниткою між двома епохами в еволюції музичного мистецтва – Класицизмом та Романтизмом. Наважусь додати, що для автора статті саме музика Фортепіанного квартету f-moll оп. 6 надала поштовх до поглибленого дослідження життя та творчості Луї Фердинанда Прусського.

Творча діяльність принца Луї Фердинанда широко висвітлена у працях німецьких та американських вчених, серед яких Р. Хан [7], чий твір, виданий ще у 1935 році, став дороговказним для багатьох дослідників наступних поколінь, таких як Е. Клесман [8], Б. Мак-Мертрі [9] та інші. Варто відзначити роботу К. Штамера [10], в якій увага автора концентрується на непосредньому аналізі творів принца, та культурологічне дослідження Т. Дебуха [6], предметом якого стала діяльність Луї Фердинанда як музиканта в історичному контексті епохи. У вітчизняному музикознавстві, незважаючи на наявність фундаментальних досліджень камерно-ансамблевої музики кінця XVIII – початку XIX ст., серед яких виокремлюються роботи П. Вульфюса [1] та І. Польської [5], особистість та творчість принца Луї Фердинанда Пруського до теперішнього часу не були предметом дослідницької уваги, що обумовлює наукову новизну викладеного матеріалу.

Таким чином, об'єктом вивчення стала західноєвропейська камерно-ансамблева музика кінця XVIII – початку XIX ст., а предметом наукового інтересу – композиторський стиль принца Луї Фердинанда Пруського. Метою статті є спроба виявити романтичні тенденції у творчості принца, спираючись на аналіз його Фортепіанного квартету *f-moll* *op.* 6. Досягнення поставленої мети потребує вирішення таких завдань: 1) висвітлити специфіку рольової взаємодії інструментів в ансамблі; 2) розкрити характер образної сфери та особливості драматургії; 3) виявити новаторство у галузі формотворення, тонально-гармонічних рішень, музичної мови та трактовки жанру.

В історичній класифікації композиторського спадку Луї Фердинанда Пруського склалась неоднозначна картина, в межах якої існують дві полярні думки: про принца як про другорядного композитора-наслідувача Бетховена, з одного боку; та як про одного з найвидатніших майстрів камерної музики, що стояв біля витоків німецького романтизму, з іншого боку. Насправді, Луї Фердинанд ніколи не намагався уникати прямого впливу свого видатного сучасника. Велич його генія захоплювала та надихала принца не лише застосовувати деякі композиторські прийоми Л. ван Бетховена, а й вдаватися до непосреднього цитування його тем. (Так, у Квінтеті *op.* 1 Луї Фердинанд цитує тему першої частини бетховенської фортепіанної сонати *op.* 53).

Водночас, натхненність уяви, схильність до ліричної сповіді та, частково, типово романтичне неврівноважене сприйняття дійсності ріднить Луї Фердинанда з Ф. Шубертом, однак йому чужі як істинно

шубертівський глибокий суб'єктивний психологізм музики, так і її близькість до народно-пісенних джерел. Вільні від соціально-статусних та інших забобонів безпосередність та теплота людського спілкування, що високо цінувалися австрійським композитором, були, як це не парадоксально, близькими і прусському принцу. Його світовідчуття, яке ще з дитинства формувалось в традиціях французького Просвітництва, скоріш манило Луї Фердинанда у романтичний світ берлінських літературних салонів Рахелі Левін та Генрієти Герц, ніж в лоно придворних церемоній та інтриг.

Зауважу, що провідне місце у композиторському спадку Луї Фердинанда Пруського посідають саме твори камерно-ансамблевих жанрів, що певною мірою стали символом романтичного спілкування: тріо, квартети, квінтети а також окремі п'єси для різноманітних ансамблевих складів з незамінною участю фортепіано. Незважаючи на значне посилення самостійної ролі альта і особливо віолончелі, у творах Луї Фердинанда взагалі, та зокрема у квартеті ор. 6, простежується тенденція до верховенства фортепіано, партія якого рясніє блискучими віртуозними епізодами, що додають елемент концертного змагання, правда, за очевидним лідерством роялю. Саме у фортепіанній партії в першу чергу віддзеркалюються ключові моменти музичної драматургії. Цей факт, що певною мірою попередив процеси, притаманні романтичній ансамблевій музиці середини ХІХ століття, міг стати наслідком декількох причин:

- По-перше, рояль завжди залишався для принца єдиним улюбленим інструментом, Луї Фердинанд нерідко сам виконував партію фортепіано у своїх творах. Про його виконавську майстерність свідчать численні відгуки сучасників, насамперед Л. ван Бетховена, який ще в 1796 році схвально висловився про гру принца, наголосивши, що той *«грає не як монарх, а як справжній музикант»* [6, с. 77]. Таким чином, простежується певне ототожнення власної особистості митця з конкретним інструментом, в якому, можливо, відбився і високий соціальний статус Луї Фердинанда.

- По-друге, – об'єктивні фактори органологічного характеру, які відзначені в роботі відомого вітчизняного дослідника камерно-ансамблевої музики І. І. Польської. [5, с. 151] Серед них принциповими є процеси трансформації загальної картини рольової взаємодії інструментів-ансамблестів та активні зміни у їхній конструкції, які насамперед стосуються фортепіано.

У процесі вдосконалення самих клавішних інструментів важливу роль відіграв близький друг та соратник Луї Фердинанда, услав-

лений чеський піаніст і композитор Я. Л. Дусік (більш відомий у вітчизняному музичному ужитку під ім'ям Жан Дюссек) Його плідна співпраця у якості консультанта і популяризатора англійських інструментів з відомим виробником фортепіано Дж. Броудвудом сприяла внесенню значних покращень до конструкції педального механізму, розширенню діапазону рояля та його акустичних можливостей.

Завдяки старанням Я. Л. Дусіка було здійснено і перше видання більшості творів принца, у тому числі Фортепіанного квартету f-moll op. 6, присвяченого французькому скрипалю П. Роде. Цей цикл, написаний в 1804 році, є однією з вершин творчості Луї Фердинанда, що своїм народженням остаточно констатувала факт виходу музики принца за межі класичного мистецтва. Нагадаю, що того ж року Бетховен закінчує роботу над «Героїчною» симфонією та «Авророю» (фортепіанною сонатою C-dur op. 53), в яких міць класичних традицій була ще майже непохитною. У 1804-му двадцятирічний К. М. фон Вебер тільки розпочинає кар'єру оперного диригента, і як композитор ще не створив нічого, що було б варте уваги публіки та критиків, а першому австрійському романтику Ф. Шуберту лише виповнилося сім років.

У Фортепіанному квартеті op. 6 на перший план виходить лірична спрямованість задуму, що, окрім іншого, породжує певну елегантність, наспівність тем не лише в традиційно ліричній сфері побічної партії та повільних частин циклу, а й у головній партії першої частини та темі рефрена у фіналі, які за класичною традицією незмінно були носіями активних, дієвих образів. За умови подібного розташування сил автор ризикує стати жертвою одноликоності та одноплановості викладу. Однак, незважаючи на те, що в цьому творі Луї Фердинанд однаково далекий і від шубертовського згладжування гострих кутів, і від бетховенського конфліктного зіткнення, і від драматургії антитез – улюбленої стезі зрілих романтиків — він з успіхом долає подібні складності. Близьке сусідство полярних динамічних відтінків, різка зміна ритмічного малюнка і типу фактурного викладу, а також несподівані, новаторські для свого часу тональні зрушення об'ємно окреслюють життєдайні контрасти.

Сповнена поетичної виразності тема головної партії першої частини накладає суттєвий відбиток на вигляд всього циклу і є яскравим зразком ліричних романтичних мелодій, які миттєво знаходять відгук в душі слухача і виходять на авансцену в музиці XIX століття. Передбачаючи тенденції нового музичного напрямку, мелодику подібного типу серед різноманітних засобів музичної виразності ви-

діляє у своїх уподобаннях Э. Т. А. Гофман. *«Перше і найголовніше в музиці – мелодія. Чудовою чарівною силою бентежить вона людську душу. Нема чого говорити, що без виразної співучої мелодії будь-які хитрощі інструментування і т.ін. – лише мішурне оздоблення: воно не служить прикрасою живого тіла, а, як у шекспірівській «Бурі», висить на мотузці і тягне за собою дурний натовп. [...] Мелодія, що не володіє співучістю, залишається низкою розрізнених звуків, що марно намагається стати музикою»* [2, с. 365].

Помірне, неспішне розгортання головної партії раптово переривається блискучим низхідним бігом тріолей та пафосними пунктирними акордами сполучної партії. Підкреслюю, що ні тут, ні в наступних розвиваючих епізодах в експозиції і розробці віртуозні побудови в партії фортепіано, що підганяються тональною нестійкістю, аж ніяк не сприймаються як безликі рампліссажі. Взагалі, принцип віртуозності, почерпнутий Луї Фердинандом з *«блискучого стилю»*, був для композитора одним з самоцінних виражальних засобів, носієм художньої краси, що в добу Романтизму стане неминучою і природною формою внутрішньої реалізації стилю. Крім того, віртуозність, проникаючи в мінливі комбінації варіаційно-варіантного розвитку тем, дає велику можливість відображення зміни настроїв, тим самим передбачаючи типово романтичну драматургію зіставлень. Автор використовує наче театральний прийом зміни декорацій, до якого згодом охоче вдадуться Ф. Ліст, Р. Шуман, Г. Берліоз. Слід зауважити, що драматургія зіставлень у творчості зрілих романтиків ґрунтується на прихованій або явній програмності, однак, на мій погляд, говорити про неї у творчості Луї Фердинанда Пруського неправомірно.

Вступ по-моцартівськи простої теми побічної партії у всіх розділах сонатного *allegro* випереджається невеликими галантними каденціями, що справедливо нав'язують аналогії з породженнями сентименталізму. Не дивлячись на те, що поява цих побудов загрожує *«розмагнічуванню»* і без того хиткої форми, вони чітко розмежовують сфери впливу близьких за настроєм головної та побічної партій.

Лише одного разу відгомонами промайнувши в кінці експозиції, головна партія в розробці поступиться місцем побічній. У розробці автор сміливо досліджує окреслену ще в експозиції сферу дієзних тональностей, де тема побічної партії спокійно і ніжно викладається скрипкою в E-dur, а потім набуває особливої виразності і навіть інтимності в голосі віолончелі в G-dur, а фортепіано своїм ненав'язливим акомпанементом лише відтіняє тембри струнних. Однак

матеріал динамічної сполучної партії підриває це ідилічне умиротворення, різко повертаючи музику в русло бемольних тональностей Es-dur, As-dur. Струнні беззастережно капітулюють під натиском фортепіано, чия імпровізаційність вируючими потоками несподіваних гармонічних сполучень, проходить широке коло ладо-тональних перетворювань. Як замріяний подорожній, що раптом виявив себе в незнайомому місці, автор, опинившись в h-moll (!), немов злякавшись власної зухвалості, ховається в хиткому звучанні секундових інтонацій. Однак їх «змиває» раптовою хвилею акордів fis-moll, що розростаються в динаміці до *fortissimo*, підводячи до традиційної для класиків кульмінації всієї частини – репризного проведення головної партії.

Всупереч очікуванням, тема вступає *piano e mezza voce* з таємничою настороженістю в чужій тональності h-moll (!), і лише наполегливі тріолі другої фрази, як би знімаючи чаклунські окупи, повертають головну партію до реалій основної тональності f-moll. Лише її друге проведення в партії скрипки, що з підкресленою виразністю повертає слухачеві первісний образ, в повній мірі можна назвати початком репризи форми. Подібне драматургічне рішення не тільки зазіхає на цілісність класичної сонатної форми, фактично стираючи межі між розробкою і репризою, а й передбачає улюблені зрілими романтиками «тихі кульмінації».

Побічна партія в репризі за рахунок використання високого регістру набуває ще більшої ніжності, задушевності, де інструменти ніби змагаються в щирості, теплоті та вишуканості звучання. Відсутність у цьому розділі форми активної сполучної партії компенсується наявністю розвиваючого епізоду, який фактично являє собою каденцію фортепіано, багату розсипом віртуозних пасажів, драматичних унісонів, де доля струнних — залишатися в тіні цієї міці. Тільки в останніх тактах діалог скрипки, альту і віолончелі поверне інтонації першого мотиву головної партії, тим самим, замкне форму першої частини квартету.

Друга частина квартету написана в жанрі менуету, що став в епоху класицизму втіленням аристократизму, гідності і краси ідеальної людини століття Просвітництва. Однак в основному розділі цього менуету від галантного танцю залишається лише його метрична основа — тридольність, яка наполегливо збивається вольовими, ніби забігаючими вперед, синкопами. Розмашисті енергійні висхідні стрибки по звуках тонічного тризвуку, збалансовані подальшим поступеним рухом вниз, з геометричною точністю будують основну

тему менуету. Викладена в тональності f-moll, пульсуюча великими тривалостями в характері *agitato*, вона малює цілісний, почасти драматичний образ, що репрезентує традиційно чоловіче начало.

Драматичний мінорний менует вже мав місце в музичній культурі XVIII ст. і був широко представлений у творчості В. А. Моцарта (менуети в струнних квінтетах c-moll і g-moll, квартеті d-moll, симфоніях № 25, 40), Й. Гайдна (менуети в симфоніях № 44, 49; в квартеті ор. 76 № 2 та ін.) Як зазначає авторитетний російський музикознавець Л. Кириліна, «найчастіше драматичний менует стилістично похідний від урочисто-аристократичного, оскільки має подібну семантику (доблесть і мужність перед лицем вищих сил), але може включати в себе і елементи галантного менуету, яким мінор надає «чутливий» меланхолійний відтінок» [3, с. 104].

Друга ж частина квартету ор. 6 Луї Фердинанда Пруського позбавлена і тіні урочистості, патетики і тим більше меланхолійності. Його музиці швидше властиві тривожна схвильованість, поривчаста спрямованість у відчайдушній і безрезультатній спробі втечі від неминучого. Рухливий темп, один акцент в такті, що дають відчуття швидкого бігу, злету швидше відводять нас до жанру динамічного скерцо, яке вже в творчості Бетховена формально витіснило менует як жанрову частину циклу і досягло колосального розквіту в творчості композиторів-романтиків. Слід зауважити, що основна тема менуету, проведена тричі, жодного разу не змінює ладового забарвлення, а лише змінює тональні відтінки — від f-moll через as-moll в кульмінації приходиться в h-moll, набуваючи трагічного, скорботного звучання. Нагадаємо, що подібна поява h-moll у момент найвищого емоційного одкровення вже використовувалася композитором у першій частині квартету. Таким чином, Луї Фердинанд вибудовує тонально-сміслові арки між частинами циклу.

Проста, по-дитячому наївна тема першого тріо (F-dur), різко контрастуючи з основним розділом, тим не менше, не покидає лона скерцозності. Вперше по-справжньому танцювальність проявляється лише в другому тріо (As-dur). Полохлива, ніжна тема, що виконується *il tutto sotto voce e legato*, інкрустована витонченими акцентами, граціозними синкопами і затриманнями, кокетливими флажолетами. Вона ніби малює аквареллю ідилічний, майже казковий жіночий образ, який, втрачаючи до кінця тріо будь-яку чіткість обрисів, зникає під натиском репризи основного розділу менуету.

Третя частина *Adagio lento e amoroso* виконує функцію ліричного центру, основна тема якого сповнена теплотою шляхетного любов-

ного почуття. Їй не чужі зовнішні вишукані, з вигляду виключно декоративні символи та прикмети «галантного стилю», що однак мають під собою досить глибоку основу — «ідею Ероса як головного сенсу і головної рушійної сили буття. Ця ідея вбирала в себе всі види чуттєвого і духовного тяжіння: пристрасть, закоханість, симпатію, благоговійне поклоніння, доброзичливе прагнення до спорідненої натури, любов до Бога і Світу» [3, с. 21]. Вже у другій половині XVIII століття «галантність» фактично стала тотожною «чутливістю». «Остання могла привносити в «галантний стиль» такий заряд драматизму, який був здатний зруйнувати етикетні умовності цієї манери...» [3, с. 22]. Однак, в даному випадку ми можемо спостерігати трансформацію манірної чутливості класицизму в поетичну емоційну експресивність романтизму.

Неквапливе розгортання основної теми при кожному проведенні збагачується новими барвами, нюансами одного і того ж стану, все більше розкриває інтимність, задушевність висловлювання. Нерідко, занурюючись в млість ліричної ажурної імпровізації в партії роаяля, тема нагадує про себе тільки ледь вловимими мелодійними контурами і гармонічною основою. Динаміка розвитку образу така, що рафінована лірика третьої частини іноді зриває окови галантності і віддається внутрішньому емоційному пориву, оголюючи всю гаму ліричних душевних переживань. Добігаючи кінця частини, тема немов зникає, поступаючись місцем в мелодії пристрасним пунктирним вигукам, які поступово втрачають свою гостроту і згасають у заспокійливій насолоді фігурацій фортепіанного акомпанементу, що закріплює основну тональність частини – Des-dur — яка пізніше, в творчості зрілих романтиків надбала символічного значення.

Будуючи драматургію циклу, Луї Фердинанд відмовляється від традиційного оптимістичного фіналу. Четверта частина *Allegro ma moderato ed espressivo*, всупереч очікуванням, повертає нас до загального похмурого характеру цього квартету. За формою фінал наближається до рондо-сонати, в якому органічно поєдналися драматургічні прийоми зіставлення і конфліктності. Слід зауважити, що подібна форма стає типовою для Луї Фердинанда. Фактично вона являє собою наступну конструкцію: А-В-А¹-С-А²-С¹-А³-D-А⁴, де А – рефрен, що виконує функцію головної партії, а С — епізод з функцією побічної партії. Показово, що в рефрені а також в епізодах С і С¹ домінує варіантно-варіаційний принцип розвитку тематизму, де автор послідовно застосовує прийом, названий Б. Асаф'євим «паралельним проведенням матеріалу». Так, вже в розділі А тема повністю

проводиться чотири рази: двічі в основній тональності f-moll, в As-dur і as-moll. У центрі уваги композитора не раз опиняється «зрощення» однойменних тональностей, яке має величезне значення для забезпечення внутрішньої логіки розвитку. У зміні однойменного мажору мінором (і навпаки) Луї Фердинанд, подібно Шуберту, «вловлює і розвиває її основний смисловий еквівалент – вираз подвійності єдиного по суті стану» [1, с. 78], суперечливість внутрішнього світу.

Скорботна задумливість теми підкреслюється виразною безвихіддю низхідної зменшеної квінти, яка в подальших появах розвічується поетичними імпровізаційними ходами, а у сповнених світлої меланхолії мажорних проведеннях — відсутня. Тема рефрену досягає максимальної експресивності в розділі A², де мелодія, ускладнюючись поетичними речитативами, являє момент одкровення, ліричної сповіді.

Подібні прийоми розвитку автор застосовує і в побічній партії (епізоди C і C¹). Лірична, по-шубертівськи вокальна тема, яка звучить при першій появі в унісон в партіях скрипки і альту, виростає з того ж інтонаційного зерна, що й тема рефрену – III IV III ступені в ритмі половинна і дві чверті, однак, вона є носієм цілком іншого — ніжнього, любовного — образу. Це посилюється вибором тональності Des-dur, чуттєва семантика якої була окреслена автором ще в третій частині квартету. У процесі розгортання тема знаходить численні темброві і ладотональні варіанти (Des-dur, es-moll, f-moll, B-dur, d-moll), провокуючи тривале занурення у всі нюанси настрою, проте ніде не зраджуючи ліричного чуттєвого витоку.

Принципи сонатності у фіналі квартету більшою мірою застосовані в епізодах B і D, де панує мотивна розробка. В епізоді B вона будується на зіткненні контрастних мотивів — розміреної пунктирної ходи дійсності і трепетного пориву тріолей, що намагаються вирватися з обіймів реальності. Ці відчайдушні спроби набувають особливої виразності в голосі віолончелі. Цей розділ — лише перша боязка хвиля, що покійрно розчиняється у скорботній задумі рефрену.

Динамічна кульмінація всієї частини міститься в епізоді D («*forte e agitato con più di moto*»). Він не має ясно вираженої теми, а являє собою вставний розроблювальний розділ, що будується на розвитку мотиву-зерна. Його наполегливе секвентне повторення вносить характер пристрасної збудженості, спалахів полум'яного почуття. Водночас інтонаційна будова самого мотиву, позначена відтінком приреченості, покійрності, зумовлює безпідставність і ефемерність пориву.

Цей висновок закріплюється композитором в коді — останньому

скороченому проведенні теми рефрену, де лише одного разу в сором'язливому розв'язанні як промінь надії промайне Ля-бекар. «Луї Фердинанд відмовляється від класичного тріумфального апофеозу і залишає слухача у мороці баса *morendo*, виконуючого відгомони основної теми, в тих самих тональності і характері *con duolo*, що й її перше проведення» [10, с. 21]. Таким чином, відсутність життєствердного начала здійснює ключове переакцентування в концепції класичного жанру фортепіанного квартету у душі романтичного світовідчуття.

Не випадково, що саме теми цього квартету лягли в основу творів видатних композиторів епохи зрілого Романтизму: в 1828 році Р. Шуман написав цикл чотириручних фортепіанних варіацій на тему принца Луї Фердинанда [4, с.103], а в 1843 році Ф. Ліст видав першу редакцію «Елегії на теми принца Луї Фердинанда Пруського».

Підбиваючи підсумки, зауважу: аналіз Фортепіанного квартета *f-moll* ор. 6. надає автору статті право стверджувати, що на звивистому шляху формування нового напрямку в музичному мистецтві принц Луї робить перші, але впевнені кроки. Саме в межах його композиторського стилю починається формування музичної мови романтиків шляхом поетичної деталізації та гнучкості мелодичної вимови, рухливості та нечуваної для того часу сміливості модуляцій, ускладнення гармонічних рішень. У музиці Луї Фердинанда Пруського зароджуються прагнення до підвищеної емоційної виразності, схильність до віртуозності, панування ліричного начала, які диктують драматургічні прийоми вільного розгортання та образно-емоційного зіставлення – стилістичні риси, що набули широкого розповсюдження у творчості композиторів епохи зрілого Романтизму.

Ирина Петренко. Фортепианный квартет ор. 6 Луи Фердинанда Пруського как источник романтических тенденций

*Впервые в отечественном музыковедении осуществляется попытка выявить романтические тенденции в камерно-ансамблевом творчестве талантливого композитора принца Луи Фердинанда Пруського, опираясь на анализ его фортепианного квартета *f-moll* ор. 6.*

Ключевые слова: камерно-ансамблевая музыка, ранний романтизм, Луи Фердинанд Пруский.